
L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin

*The emergence of photographic aesthetics in the work of Viollet-le-Duc and
Ruskin*

Arnaud François



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/2258>
DOI : 10.4000/craup.2258
ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Arnaud François, « L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/2258> ; DOI : 10.4000/craup.2258

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin

The emergence of photographic aesthetics in the work of Viollet-le-Duc and Ruskin

Arnaud François

- 1 La rencontre entre la photographie et la création architecturale sera abordée ici sous l'angle de l'esthétique. Il s'agira de revenir aux premiers moments du daguerréotype qui fascina tant les premiers observateurs pour son pouvoir de fixer la volatile image lumineuse de la *camera obscura*. Le propos s'attachera à montrer comment l'invention de ce nouveau genre d'image s'infiltrait spontanément dans l'expérience esthétique de l'architecture, au point de renouveler cet art et de forger son histoire. Donner à l'image le pouvoir de transformer l'architecture exige évidemment une explication car, sur ce sujet, la connaissance privilégierait plutôt les idées, les systèmes constructifs et les usages. Pourtant, les questionnements sur l'expérience sensible sont un des ressorts principaux de la création architecturale. Ouvrir les portes de l'esthétique incite à explorer de l'intérieur le phénomène de la création à travers la sensibilité des architectes. Depuis que l'esthétique, en tant que domaine de savoir privilégiant la connaissance sensible, a démontré, dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, que les sensations et l'imagination participent à la formation des idées, et même constituent un monde particulier ayant une logique propre, les artistes se sont mis à explorer les effets que produit le monde extérieur sur l'intuition. L'architecture n'échappe pas à la règle, en s'attachant à saisir les sensations, les transports de l'imagination et les poétiques provoqués par un édifice. Le néoclassicisme d'Étienne-Louis Boullée et le romantisme de Karl Friedrich Schinkel sont bien représentatifs de cette tendance qui fait de l'architecture un art poétique¹. Afin de saisir les arcanes de la sensibilité créatrice des architectes, il convient de s'en remettre à l'ensemble des documents de projet, autant aux dessins qu'aux écrits. Les dessins, peintures et toutes autres formes d'images relatent l'atmosphère générale dans lequel le projet est imaginé : point de

vue, ambiance lumineuse, intensité des couleurs, rapport au paysage, cherchant à dégager une poétique d'ensemble. Sur ce dernier point, l'écrit est riche de renseignements car la description littéraire permet de saisir dans quel contexte les dessins prennent sens ; elle vaut aussi pour sa capacité à dynamiser l'aspect inévitablement figé de la représentation visuelle². Le développement temporel de l'écrit permet de saisir que l'édifice est imaginé dans une intensité de sensations qui fonctionne avec tout un ensemble d'évocations poétiques faisant référence, en quête d'origine et d'innocence, à différentes époques de l'histoire. Du point de vue du dynamisme de la perception, la description littéraire est plus réaliste que la représentation visuelle, comme l'a déjà observé Lessing dans son *Laocoon*³, en distinguant les arts de l'espace (architecture, sculpture et peinture) des arts du temps (musique et poésie). Aborder l'architecture à travers une approche esthétique consiste avant tout à l'inscrire dans un principe de vitalité, celui des sensations et de l'imagination s'articulant avec une poétique de l'architecture.

- 2 Le sens esthétique de l'architecture va à l'encontre de l'idée générale, clairement identifiée à la même époque par Hegel dans son *Esthétique*⁴, selon laquelle l'architecture serait le plus primitif des arts à cause de la pesanteur de sa matérialité, qui l'éloigne du dynamisme de la musique et de la poésie plus proches de l'immatérialité de l'esprit. Force est de constater qu'au même moment, pour les architectes les plus créateurs, l'architecture peut aussi être, contre l'apparence, un art poétique.
- 3 La photographie apparaît dans un contexte où l'esthétique a atteint sa pleine puissance créatrice⁵. Son objectivité, sa manière de mettre en relief la matérialité et de figer la vie tranche avec le mouvement de l'art allant à la découverte de la vie intérieure. Beaucoup déplorent l'invention de cette image sans âme, mais d'autres, sûrement fascinés par l'univers qu'elle découvre, sont sensibles à la part esthétique de la photographie au sens profond du terme d'agir sur l'imagination.
- 4 Pour saisir cette transformation, nous nous proposons d'examiner l'œuvre d'un architecte et d'un théoricien de l'architecture, Viollet-le-Duc et John Ruskin, reconnus pour avoir initié, parmi d'autres, le chemin vers l'architecture moderne. Adhérant à la tendance romantique et esthétique de leur époque, leur sensibilité à la photographie les conduit, chacun à sa manière, à l'intuition d'un nouveau sens de l'architecture. Après quelques résistances pour le premier, la photographie ne s'avère pas être cette image mécanique sans âme, mais au contraire la représentation permettant d'ouvrir la physique de l'architecture à une dimension poétique et spirituelle. Une telle ouverture s'effectue à partir des deux grands principes de transfiguration et de fascination de la photographie : la matière faite image et la vie antérieure faite image⁶ ; le fait que la photographie mette en lumière la réalité matérielle, avec tous ses détails, tout en fixant l'empreinte d'un moment de vie irrémédiablement disparu. Ce pouvoir de révélation est d'autant plus puissant qu'elle se fait en image, support incitant à la rêverie. Habités que nous sommes à la photographie, saisir le choc provoqué au moment de son invention reste difficile. Pourtant, en observant les clichés de cette époque, on peut imaginer l'effet produit par cette image qui donne à voir des moments du passé comme jamais aucune peinture n'a permis de le faire, car elle atteste spontanément, et d'une manière incontestable, que la scène reproduite a bien eu lieu là, dans la vie. L'observation de ces images s'épuise encore aujourd'hui à redonner vie à ce moment de la vie antérieure ; action sur l'imagination d'autant plus vigoureuse que dans les premiers daguerréotypes, la longueur du temps de pose efface les passants et tous les

objets mobiles pour n'imprimer que les éléments permanents naturels et construits⁷. Les paysages urbains vides se montrent comme jamais on ne les perçoit. La vie, comme suspendue, est plongée dans une atmosphère d'idéal bien que reproduite avec toute sa matérialité. Comment une époque en pleine exploration des subtilités esthétiques et poétiques aurait-elle pu rester insensible à cette nouvelle expérience ?

- 5 Avant de passer à l'analyse, pour ainsi dire archéologique, de l'émergence de l'esthétique photographique, on évoquera quelques travaux connexes. Du point de vue de l'histoire, notre approche renoue avec les travaux d'Aby Warburg⁸ à la recherche de l'âme psychique de la création ; bien que la pensée de l'art sur les images diffère de la pensée avec les images au sujet de l'architecture. Elie Faure⁹, historien du spirituel en art, pourrait être convoqué également car il a perçu dans le cinéma l'image qui, en associant la durée à l'espace, révolutionne les consciences et l'art en général. Il a identifié dans le cinéma un phénomène d'influence similaire à celui qui s'est manifesté d'une manière beaucoup plus secrète, et peut-être inconsciente, une cinquantaine d'années auparavant avec la photographie. Plus récemment, au sujet du rapport entre photographie et architecture, *Histoire de la photographie d'architecture* de Giovanni Fanelli est une référence incontournable. L'ouvrage est intéressant car, si riche en informations et documentations soit-il, il témoigne de la résistance à aborder l'interaction entre la photographie et l'architecture du point de vue esthétique. L'introduction est pourtant prometteuse car elle annonce que « l'image photographique n'est pas la reproduction ou le simple enregistrement du réel¹⁰ » puisqu'elle est dotée de caractéristiques propres – ce que nous nous proposons de développer ici même. Mais la suite du propos s'engage dans une toute autre perspective, dans la mesure où les caractéristiques photographiques seraient à distinguer d'une hypothétique « perception exacte de la réalité de l'architecture », celle de l'image de la rétine et de la vision de l'œil, décryptable par la science de la vision. La référence scientifique oriente le propos vers un contexte épistémologique qui ne permet pas de comprendre et retrouver l'action de la photographie sur l'esthétique architecturale. L'utilisation de la photographie par les architectes est traitée en tant que document historique ou pour documenter les phases d'un projet et le communiquer. *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* de Laurent Baridon¹¹ adopte, encore, une approche de l'architecture à partir de l'esprit scientifique. L'image y est abordée principalement sous l'angle des analogies biologiques, anatomiques et physiques, tout en ignorant d'autres approches, au moins aussi importantes chez Viollet-le-Duc, concernant le sens de la perception et de l'imagination, comme en témoignent ses écrits où, nous le verrons, se ressent clairement l'action de la photographie.
- 6 Entre histoire et esthétique, *La perspective comme forme symbolique*¹² d'Erwin Panofsky est à mentionner, car cette étude a initié les travaux sur le rapport entre la vision et l'art recourant aux catégories de la perception de l'espace et de la pensée. On peut d'ailleurs transposer le rapport entre l'invention de la perspective et l'architecture de la Renaissance au rapport entre l'invention du cinéma et l'architecture moderne¹³, amenant à remonter à l'invention de la photographie¹⁴. En ce qui concerne l'esthétique, je me contenterai d'évoquer l'essai d'Alain Roger, *Court traité du paysage*¹⁵, qui postule que les images ne reproduisent pas la vision mais la structurent. L'auteur démontre que le regard est inconsciemment défini par de nombreux modèles latents comme la peinture, les images littéraires, cinématographiques ou télévisuelles. Ses travaux abordent principalement l'influence de la peinture sur la perception des paysages.

Roger généralise, en quelque sorte, l'intention, théorisée par les paysagistes du XVIII^e siècle, d'organiser la nature à partir de la structure spatiale et colorée du tableau. Pour Roger, ce travail d'inscription de l'image dans la nature devient un phénomène spontané de perception.

- 7 En philosophie, nous mentionnerons les deux grands systèmes qui ont situé l'imagination au cœur de la connaissance comme plan intermédiaire et nécessaire pour lier l'intellect au sensible ; celui du philosophe des Lumières Emmanuel Kant¹⁶ et celui de l'orientaliste français Henry Corbin¹⁷. Il est important de retrouver ce sens de l'imagination à ne pas confondre avec l'imaginaire qui, lui, suggère une mise à distance avec le réel. Kant a démontré que dans une visée de connaissance rationnelle et scientifique, l'entendement pour atteindre l'objet réel passe nécessairement par le filtre de « l'imagination transcendante » qui, en synthétisant les données des sensations et schématisant la pensée, prépare à l'unité du concept. Il en ressort que la connaissance ne peut jamais atteindre la réalité en soi mais son phénomène. Elle ne peut être qu'en adéquation avec les choses du monde extérieur sans pouvoir les atteindre dans leur vérité absolue. Cet ouvrage a révolutionné la philosophie en hissant l'esthétique au rang de science avec toutes les conséquences évoquées précédemment sur l'art. Il semble important de retrouver aujourd'hui toute la pertinence de la pensée kantienne qui a situé l'imagination au cœur de la pensée rationnelle. Henry Corbin, quant à lui, développe des savoirs sur l'imagination d'un genre totalement différent, voir opposé parce qu'ésotérique. L'imagination devient un monde en soi, le « monde imaginal » ayant ses propres lois, sa propre matière diaphane et ses propres êtres angéliques. C'est une réalité pleine et vivante où les corps s'immatérialisent et les idées se corporalisent, dont l'oubli de la part de l'Occident est pour Corbin un drame pour l'esprit. Or, les savoirs sur le monde imaginal, une fois libérés des obscurités théologiques, permettent de prendre conscience de la réalité du monde intérieur dans lequel l'art et notamment l'architecture s'imaginent. Ils montrent que l'imagination n'est pas que l'univers schématique et sans qualité, postulé par Kant dans une visée scientifique, mais un monde vécu intérieurement peuplé d'êtres et de choses intangibles dont la spatialité et la temporalité particulières peuvent être à l'origine d'intuitions créatrices concernant le monde extérieur.
- 8 Notre recherche¹⁸ sur Viollet-le-Duc et John Ruskin s'est efforcée d'analyser autant l'esthétique de leurs dessins que de leurs écrits¹⁹ qui les inscrivent dans le dynamisme de la description littéraire et son réseau de poétiques. Nous avons pu repérer comment la photographie s'est infiltrée dans la manière de dessiner, soit en décalquant directement des reproductions, soit en reprenant plus ou moins consciemment les caractères esthétiques de ce nouveau genre d'image, preuve indéniable de son action sur le regard. L'analyse des écrits permet de comprendre les intentions esthétiques motivant les nouvelles manières de dessiner. Elle met en lumière des interrogations sur le sens de la perception et de l'imagination en prise avec la matérialité de l'architecture. Afin de compléter l'étude de Ruskin, nous avons souhaité évoquer Camillo Sitte, dont la théorie artistique de la ville reprend les caractères esthétiques déjà présents chez Ruskin au sujet des conditions urbaines de perception de l'édifice.
- 9 L'article débute par une partie traitant du phénomène général de la photographie qui transfigure la matière et la vie antérieure en image. Elle montre comment ces deux actions simultanées se retrouvent dans l'esthétique et la poétique de l'architecture. Suivent quatre autres parties correspondant au quatre caractères esthétiques de la

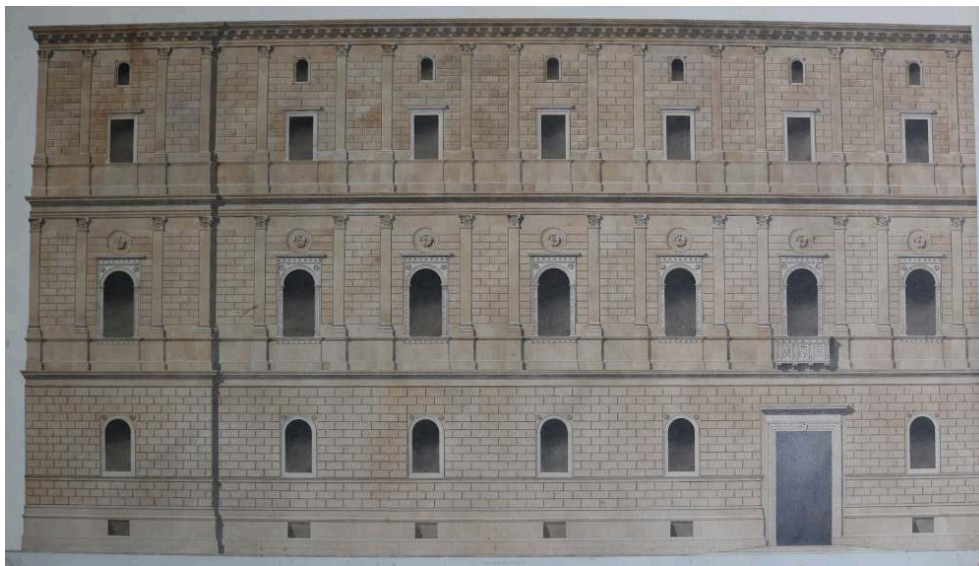
photographie que nous avons identifiés : 1) la fragmentation de l'espace, 2) l'incarnation du point de vue par la chambre noire, 3) la condition urbaine de la vision de l'édifice, 4) l'homogénéité des détails et du grain photographique. Ce sont ces critères esthétiques concernant l'espace qui deviendront symboliques de l'expérience directe du réel et de la vie. L'article se conclut par l'évocation du rejet de l'esthétique photographique du XIX^e par Frank Lloyd Wright et Le Corbusier, au nom de la révélation d'une nouvelle vision, dont ils n'ont pas encore la claire conscience du fait que celle-ci provient de l'invention du cinéma.

L'apparition de la matière et sa poétique

- 10 Viollet-le-Duc est informé de l'invention du daguerréotype par un courrier de son père lors d'un voyage en Italie en 1836, trois ans avant son annonce officielle. La lettre, datant du 28 septembre, rapporte les propos d'un ami, M. Bizet, qui a vu, « de ses yeux vu », la magique invention permettant de fixer l'image lumineuse de la chambre noire.

Voici du nouveau : Daguerre est parvenu à fixer chimiquement sur une substance plane et blanche, qui n'est pas du papier, la réflexion de la chambre noire. Ah Bizet a vu, de ses yeux vu, une de ces réflexions monochrome encadrée. C'est une vue de Montmartre prise au sommet du Diorama, le télégraphe et sa tour ont à peu près huit lignes de hauteur ; avec une faible loupe on aperçoit distinctement sur cette répétition les crochets et les piliers des volets de la tour, les fils de fer servant au mouvement du télégraphe etc., et autres détails minutieux inapercevables à la meilleure vue simple sur le dessin même, et qu'aucune main ni aucun outil ne serait capable de rendre. Maintenant si le fait est vrai, comme il ne m'est pas permis d'en douter, et si ce moyen vient à la portée de tout le monde, décarcassez-vous pauvres dessinateurs, crevez-vous les yeux tandis qu'un savoyard avec sa lanterne magique va vous enfoncer à cent pieds sous terre²⁰ !!! (...)

Viollet-le-Duc, *Palais de la chancellerie de Rome*, élévation de la moitié de la façade, plume et encre de chine, lavis brun et gris, 1837.



©Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

- 11 Le jeune Viollet-le-Duc répond en rétorquant que l'ami de son père a dû être victime d'une hallucination, car fixer la réflexion optique du miroir est impossible. Et même,

dans le cas contraire, ce genre d'image mécanique ne pourra jamais rivaliser avec la puissance du dessin permettant de retranscrire la vision de l'âme. Le jeune voyageur est alors pleinement un romantique sensible aux tableaux animés de la nature miroirs de la vie intérieure. Les lettres précédents ce fameux courrier évoquent plus les paysages et les beautés pittoresques, lumineuses et colorées que les monuments. Les ruines disséminées dans la nature l'emportent dans une rêverie mêlant sentiments métaphysiques, atmosphères poétiques et événements du passé. Malgré son mépris apparent pour l'invention du daguerréotype, les lettres suivantes témoignent pourtant du choc subi car elles relatent une crise de conscience remettant en question la manière de voir et de dessiner. Il fait part à son père d'une perte de confiance, ne sachant plus quoi voir, quoi relever, de peur de s'égarer. Il sort de ce doute en adoptant une nouvelle manière de dessiner consistant à reproduire l'édifice objectivement, en l'état, sans rien enlever, ni rajouter. L'exercice est difficile car il convient de se libérer des transports poétiques empêchant de voir objectivement.

Viollet-le-Duc, *La place de la Seigneurie*, Florence, aquarelle, 1837.



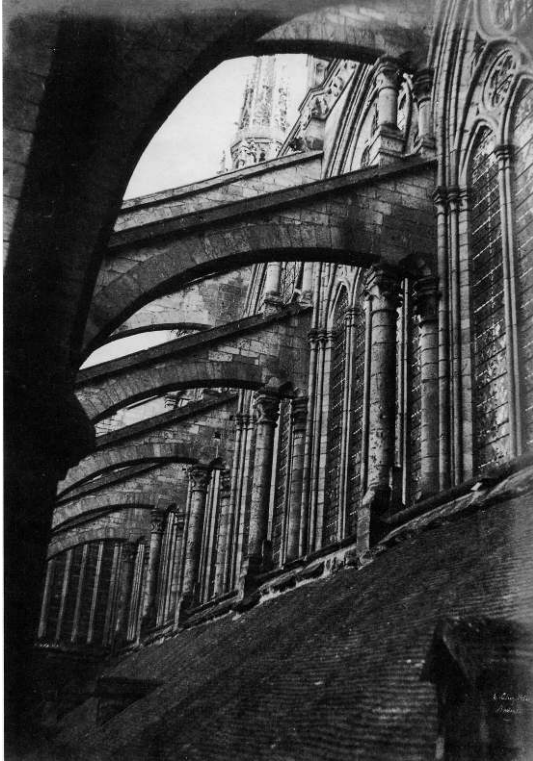
©Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.

Il me semble qu'avant de faire des restaurations, il faudrait avoir longtemps étudié, (en faisant abnégation de soi-même) les restes des monuments antiques, autant comme masses et dispositions que comme détails, sans jamais rien ajouter²¹.

- 12 Ses dessins deviennent réalistes en intégrant les aspects de matière et d'appareillage. Et même les dessins représentant des scènes imaginaires dans des sites anciens reprennent l'esthétique du détail matériel. La vision photographique gagne l'ensemble des facultés dont l'imagination maintenant exclusivement orientée vers les traces du passé.

Les monuments vous font vivre dans le passé, et le passé c'est la poésie ; le présent n'est jamais poétique. Tu dois comprendre comment et pourquoi, sans presque m'en rendre compte, je cherche à repousser toujours ce présent positif dans lequel il faudra cependant que je me jette ; et je m'y jeterai bientôt car je serai et nous serons à Paris à la fin d'août, ou le plus tard dans les premiers jours de septembre²².

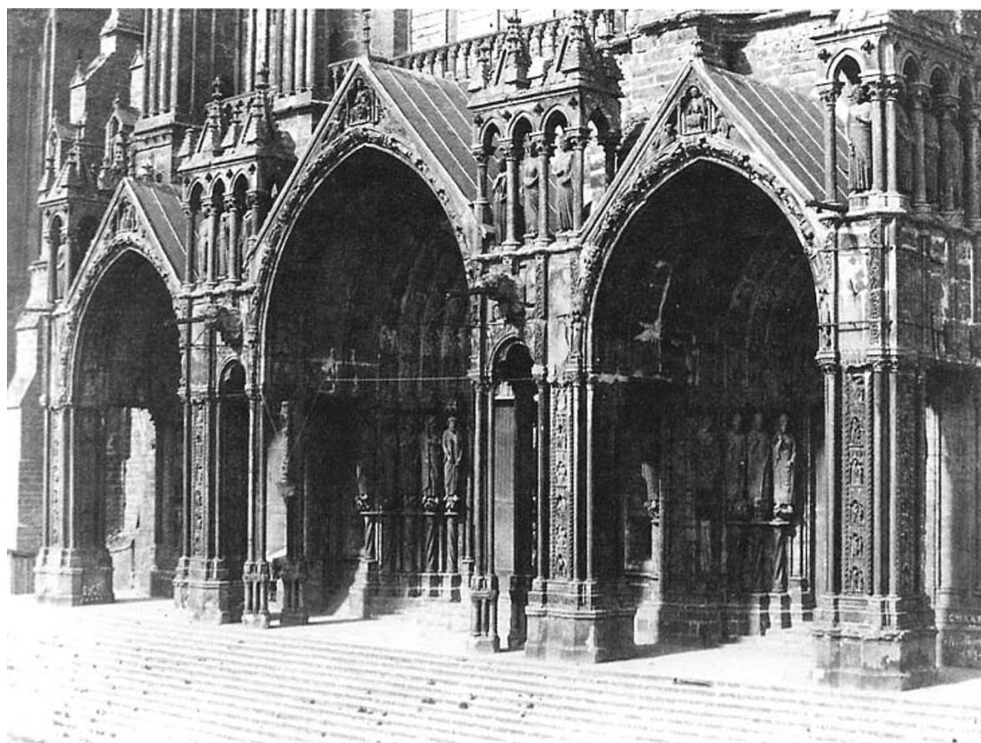
H. Le Secq, *Cathédrale N. D. d'Amiens*, tirage papier salé d'après négatif papier, 1852.



Reproductions issues du catalogue de la collection VLD, Paris, Ed. Drouot-Richelieu, 2002, p. 42.

© D.R.

Charles Marville, *Cathédrale de Reims*, tirage papier salé et albuminés d'après négatif papier, 1853.



Reproductions issues du catalogue de la collection VLD, Paris, Ed. Drouot-Richelieu, 2002, p. 47.

© D.R.

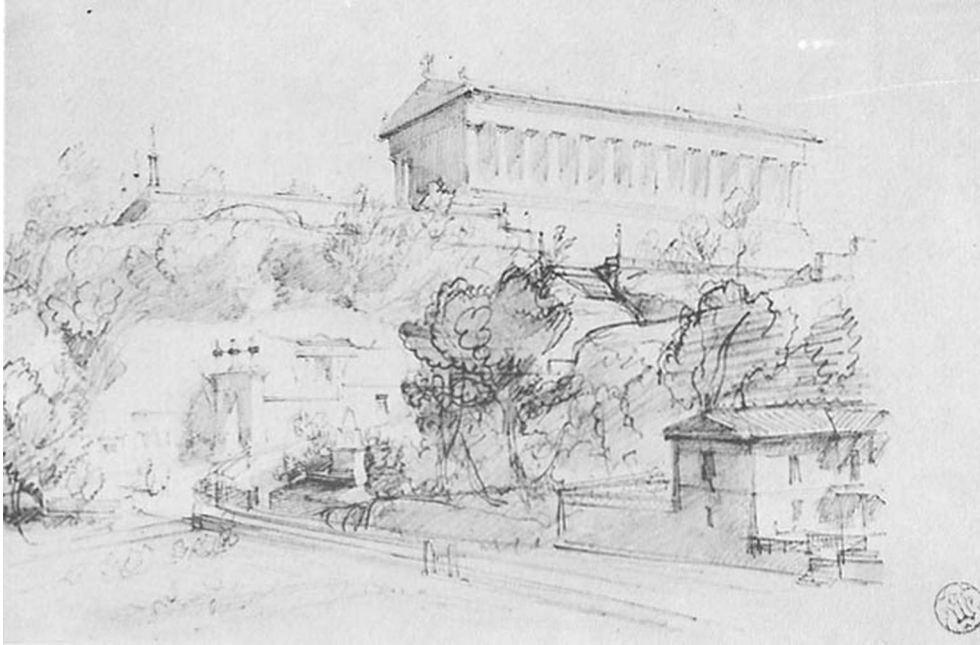
- 13 Dès son retour en France, Viollet-le-Duc se met à constituer une collection de photographies qui atteindra les six cents reproductions. Il utilise ces images pendant les chantiers de restauration autant comme révélateur que comme moyen de conserver une trace de la ruine avant travaux.

La photographie présente cet avantage de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine. La photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs opérations. Dans les restaurations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même²³.

- 14 L'esthétique matérielle dans laquelle l'architecture est dorénavant considérée s'accompagne de la poétique de la vie antérieure proprement photographique. Il semble que pour Viollet-le-Duc, ce déplacement temporel dépasse largement le moment de la prise de vue pour retrouver celui de l'origine de l'édifice. Transport que toute architecture provoque dans l'expérience directe du réel, mais la poétique photographique se ressent dans la mesure où le passé lointain n'est plus une rêverie, il reprend vie, redevient actuel, vécu de l'intérieur. En romantique et constructeur, pour Viollet-le-Duc, il s'agit de retrouver la vie de l'esprit à l'intérieur de l'objectivité physique et pratique de l'architecture en convoquant le raisonnement de l'architecte qui l'a édifiée. Le rationalisme, en tant que méthode de décomposition objective des principes constructifs et des usages devient un vécu intellectuel en quête de la perfection et de la beauté constructives.

C'est que, pour plaire, quelle que soit la parure sous laquelle l'art de l'architecture se montre, il faut que l'expression résulte d'une pensée nette et définie, que sous le prétexte de rendre une inspiration soudaine, une disposition métaphysique de l'esprit, un sentiment, elle ne s'égare jamais dans le vague du songe insaisissable. Les mouvements que la musique et la poésie peuvent provoquer dans l'âme de l'auditeur ne sauraient se produire devant une œuvre d'architecture, qui ne touche l'esprit qu'en passant par le crible de la raison²⁴.

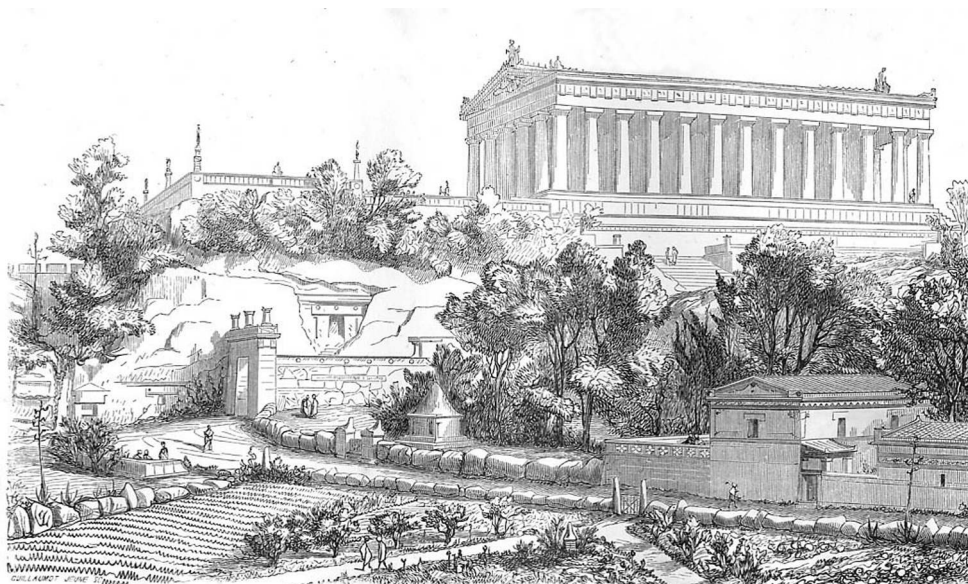
Viollet-le-Duc, *Vue du temple d'Agrigente*, gravure sur bois.



Dans *Entretiens sur l'architecture* (t. 1), Paris, Ed. A. Morel, 1863.

© D.R.

Viollet-le-Duc, *Vue restaurée du temple Junon-Lucine d'Agrigente*, crayons gras, légères touches de lavis gris, 1836.



Reproduction issue du *Voyage d'Italie* d'Eugène Viollet-le-Duc, 1836-1837, Paris, ENSB-A, p. 113.

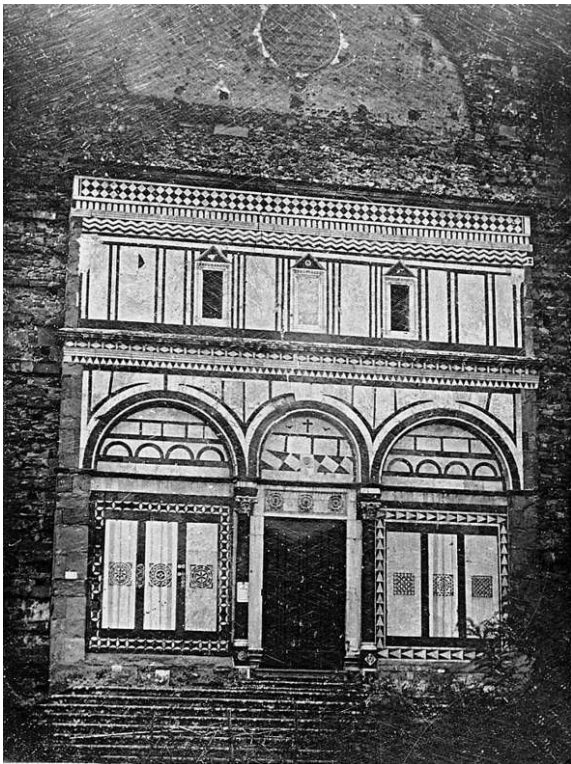
© D.R.

- 15 L'application du raisonnement à l'art devient un principe vivifiant qui se sent. D'où ses nombreuses publications prenant la forme de romans faisant vivre de l'intérieur l'expérience de la logique rationnelle vécue par les architectes à l'épreuve de la construction. Viollet-le-Duc invente une nouvelle forme de romantisme dans laquelle la manifestation de la vie de l'esprit passe par la perception d'une logique que le langage des pierres doit savoir réanimer. Sa théorie de la restauration envisage moins de retrouver l'état d'origine de l'édifice que son état de perfection, comme si l'architecte du passé avait pu exprimer par la construction la parfaite logique du raisonnement. Il convient de constater que son champ d'action esthétique s'inscrit dans les limites du territoire de la photographie qui appartient à la vie antérieure. L'architecture véritablement plongée dans la vie ne peut pas être celle du présent, trop encombrée dans le tumulte des activités de la ville. Un édifice gagne en réalité lorsqu'il manifeste la vie du passé conservée dans la logique constructive de ses murs et l'usage de ses agencements pratiques. De la même manière, l'irruption de la photographie a forcé le regard à découvrir les détails matériels du réel tout en emportant l'imagination dans la tentative de retrouver la vitalité d'un moment à jamais perdu. Matière et présence fantomatique s'articulent dans l'œuvre de Viollet-le-Duc comme dans la photographie, sans qu'il soit question à proprement parler d'imaginaire, dans le sens de se libérer du réel, car il s'agit, au contraire, d'accomplir et d'intensifier l'expérience de la vie physique en retrouvant toute l'intensité de l'exercice intellectuel à l'origine de l'œuvre architecturale.
- 16 La reprise d'un dessin réalisé lors de son voyage de jeunesse en Italie pour illustrer ses *Entretiens sur l'architecture* témoigne de l'interprétation photographique de la perception et de la signification architecturales. Le dessin réalisé le 25 mai 1836 cherche à restituer l'effet du temple dans son site en représentant les formes et les masses générales. Une lettre adressée à son père²⁵ évoque les impressions ressenties, « quelque chose de brutal et de sauvage ». Il savoure ses vives et profondes sensations :

« goûter du bout des lèvres ce nectar » dont il convient « d'en conserver la saveur ». Viollet-le-Duc est alors en quête de la beauté qui est une question de goût, de sentiment, de proportion, de simplicité et de perfection, dont il faut savoir déceler toutes les subtilités et le charme. Si le dessin est au trait, la lettre témoigne de son regard pictural sensible au contraste entre la verdure de la végétation, la clarté du ciel, la belle couleur du temple et ses vives ombres. La poésie de l'ensemble provient des transports dans l'antiquité provoqués par ces « vénérables débris » que l'imagination cherche à restaurer. Il conclut que, là, il a compris l'architecture antique comme il a compris la poésie en lisant Homère. Les monuments d'Agrigente sont purs et grands comme la poésie antique, car en touchant les sens et frappant les yeux, ils font voyager l'imagination. L'évocation de la poésie antique est symptomatique de l'esthétique de cette époque où le regard pictural est lié à la vitalité de la poésie. Or, la reprise de ce dessin en 1863 pour les *Entretiens* l'inscrit clairement dans une esthétique photographique reproduisant les détails matériels de la végétation, des champs et des appareillages. Il introduit des personnages pour retrouver la vie du lieu. Il s'agit de donner l'impression d'assister réellement à une scène du passé. Ce qui au début de son voyage n'était qu'une rêverie doit sembler devenir une réalité. Il ne s'agit plus d'exprimer ses propres impressions, sentiments et transports mais de se mettre à la place des architectes de l'époque qui ont bâti l'ensemble en respectant le site. La description n'est plus picturale, colorée, onirique mais physique :

Du temple de Junon-Lucine d'Agrigente on retrouve encore la grande plate-forme qui était posée sur le rocher, vers l'Orient, puis tout l'édifice ruiné. Notre vue est prise du côté de la ville, le temple était bâti sur une longue crête de rochers calcaire qui servaient de remparts. Ces roches étaient, à l'intérieur, criblées de monuments taillées dans la pierre. On reconnaît, en visitant ces ruines perdues aujourd'hui au milieu de la campagne, que les architectes étaient d'habiles paysagistes, et que cette qualité ne nuisait pas à leur art.²⁶

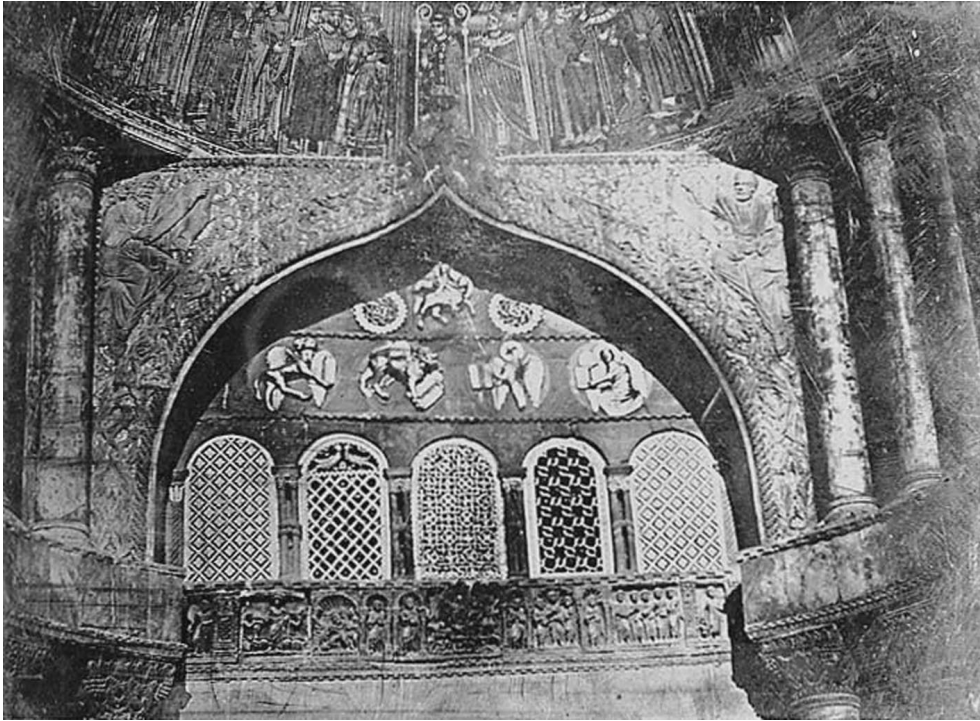
John Ruskin, *La Badia*, daguerréotype, Florence, Venise, 1850-1852.



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenale, 1986, p. 89, Bem. Dag. 53.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, île de Wight.

John Ruskin, *Portique de la Basilique Saint-Marc*, daguerréotype, Venise, 1850-1852.

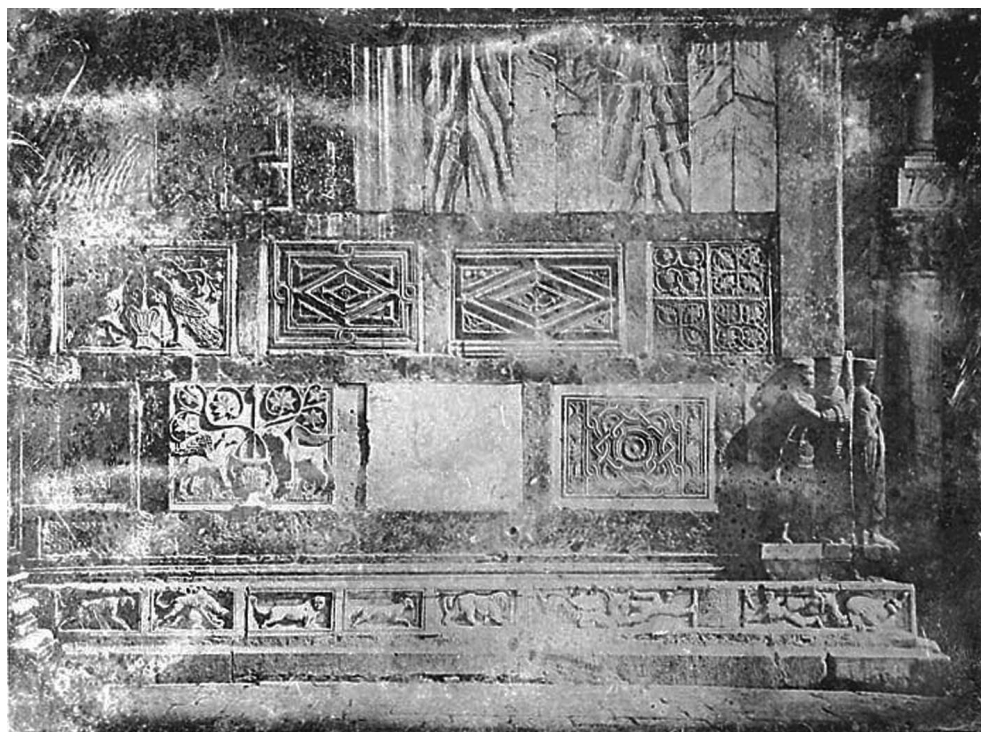


Reproduction issues de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenal, 198, p. 56, Bem. Dag. 20.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wright.

- 17 La bascule entre les deux mondes esthétiques, avant et après la photographie, est patente. Le réalisme matériel de la scène cherche à retrouver la vie du passé. En architecture, le rationalisme n'est pas une fin en soi mais un moyen de redonner vie à l'esprit des architectes par le biais de la physique des choses. Viollet-le-Duc, architecte revendiquant l'architecture en tant qu'art, n'a jamais abandonné l'univers l'esthétique. Son rationalisme n'est pas tout à fait celui de la science car il est abordé sous l'angle de l'expérience créatrice, vécue par l'architecte, dont la visée reste de donner existence à un édifice dont il sait qu'il est, et sera, à apprécier dans le monde sensible.

John Ruskin, *Détail de la Basilique Saint-Marc*, daguerréotype, 1850-1852.



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenale, 1986, p. 60, Bem. Dag. 21.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wight.

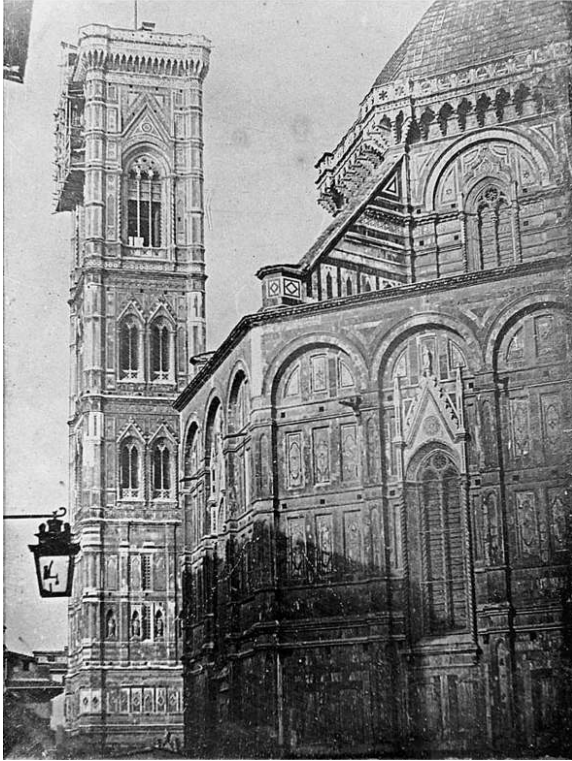
- 18 Ruskin théoriserait également une nouvelle approche de l'art et de l'architecture prenant en charge l'apparition de la photographie. Lorsqu'il entame ses réflexions, la photographie est déjà établie, ce qui lui permet, à la différence de Viollet-le-Duc, de faire son Grand Tour d'Italie en se livrant sur place à cette activité. Comme les images sont développées dans la foulée, il peut apprécier rapidement l'écart entre son souvenir de la perception directe et l'apparition photographique, ou même retourner sur place pour revoir la vue à travers le regard photographique, afin de confirmer une découverte inaperçue auparavant. Dans *Les pierres de Venise* sous-titré *Manuel photographique de l'architecture vénitienne*, il note :

J'ai parcouru aujourd'hui toute la place Saint-Marc et j'ai trouvé sur le daguerréotype quantité de choses que je n'avais jamais remarquées sur la place même. Cela fait tellement plaisir de pouvoir compter sur tout, d'être sûr non seulement que le peintre est parfaitement honnête, mais qu'il ne peut faire de faute²⁷.

- 19 Le romantisme de Ruskin ne l'amène pas à considérer la beauté du raisonnement de l'architecte, sans doute parce que ses réflexions n'ont pas pour visée de bâtir mais de théoriser l'art de l'architecture. La particularité de son regard est de découvrir toutes les imperfections qui se cachent dans les édifices afin de les intégrer à un réseau de significations faisant ressentir l'âme de l'artisan au travail, le véritable protagoniste de l'œuvre selon Ruskin. Son regard n'est plus celui du dessinateur qui ne voit littéralement pas ou nie certains détails afin de faire correspondre la représentation à une intention générale ou idée formelle. Il correspond à celui de la photographie qui reproduit les ordres répétitifs avec toutes les variations des motifs géométriques. Elle montre que la verticalité des lignes, la régularité de leurs épaisseurs et la géométrie des

figures sont imparfaites. Pour Ruskin, la variation d'ornements à partir d'un même modèle idéal manifeste la libre intuition de l'artisan qui, à partir des dessins de l'architecte, se livre instinctivement à la joie de la création.

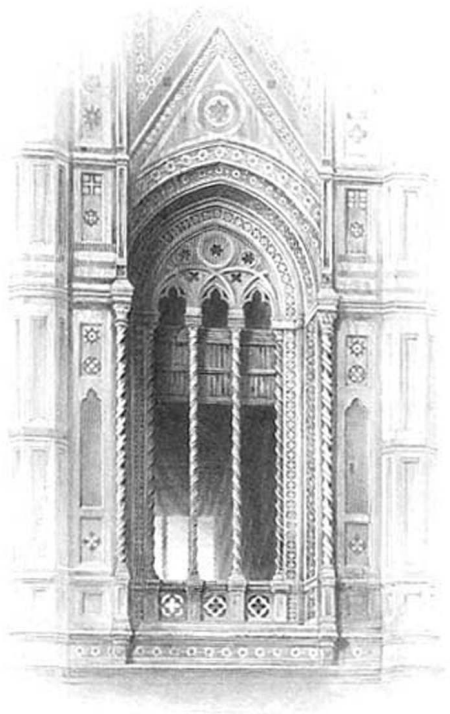
John Ruskin, *Le Dôme et le Campanile de Florence*, daguerréotype, 1846.



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenale, 1986, p. 84, Bem. Dag. 48.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wight.

John Ruskin, *Dessin du détail du fenestrage du campanile, 1849.*



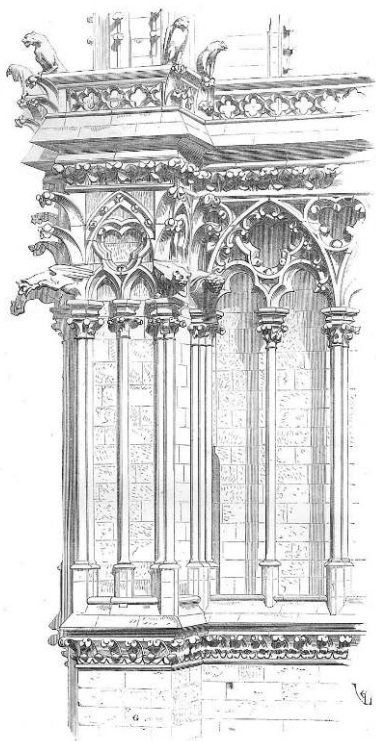
Reproduction issue des *Sept lampes de l'architecture*, Paris, Ed. Les presses d'aujourd'hui, 1987, pl. IX.
© D.R.

On verra toujours que l'ouvrier a éprouvé plus de plaisir en certains endroits qu'en certains autres – qu'il s'y est arrêté, leur a accordé plus d'attention ; puis il y aura des morceaux négligés, d'autres faits à la hâte ; ici le ciseau a frappé dur, là légèrement et plus loin s'est fait timide. Si l'ouvrier a mis son esprit et son cœur à son travail, tout ceci se produira aux bons endroits ; chaque morceau fera ressortir l'autre et l'effet d'ensemble sera le même que celui d'une poésie heureusement dite et profondément sentie, tandis que ce même dessin exécuté à la machine ou par une main sans âme ne produira pas plus d'effet que cette même poésie ânonnée de mémoire²⁸.

- 20 Les imperfections peuvent être aussi des faux raccords entre des styles architecturaux témoignant d'une succession de rajouts ou de modifications dans le temps. Il peut s'agir également de la réutilisation de pierres antiques ornementées et réappareillées de manière aléatoire, sorte de puzzle désorganisé qui fait sentir dans le nouvel édifice la trace des temps anciens.

Je ne connais pas de sensations plus exquises que de découvrir l'indice de cette lutte magnifique pour la conquête d'une existence indépendante ; que de trouver les pensées empruntées, que de voir les blocs et les pierres mêmes qu'à d'autres époques sculptèrent d'autres mains, s'ajuster dans de nouvelles murailles avec une expression nouvelle et un but différent, comme ces blocs de rocs indomptés (pour reprendre notre comparaison première) que nous trouvons au cœur du torrent de lave, témoins éloquentes de la force qui dans la fournaise de son feu homogène a tout fondu, hormis ces fragments calcinés²⁹.

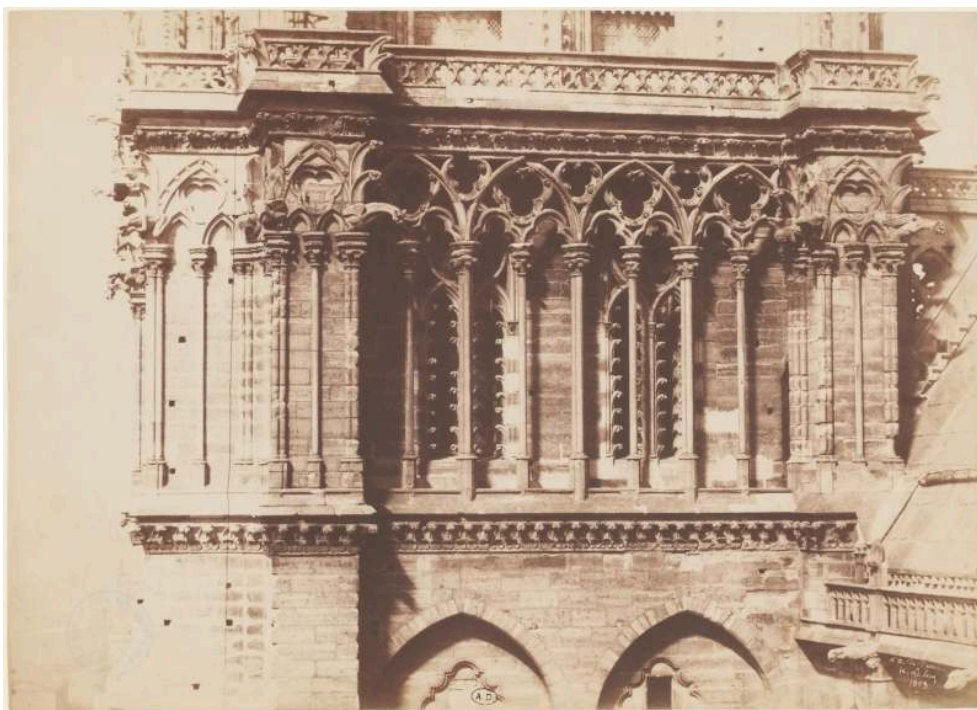
Viollet-le-Duc, dessin en décalque, gravure sur bois.



Dans *Entretiens sur l'architecture* (t. 1), Paris, Ed. A. Morel, 1863, p. 305.

© D.R.

Henri Le Secq (1818-1882), *Tour sud de N.D. de Paris*, nég. Pap. Cir., 1853.

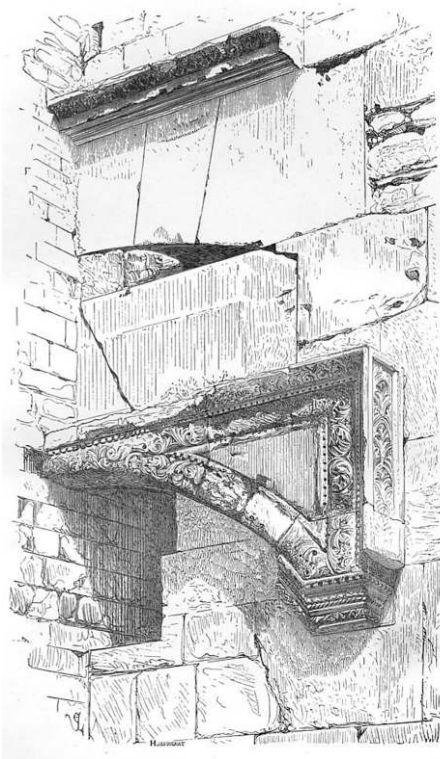


Lieu de conservation Paris, bibliothèque du MAD

© MAD, Paris

- 21 L'ensemble des imperfections fait ressentir la libération du carcan de la figure idéale et intemporelle de l'architecte au profit de la liberté créatrice de l'artisan agissant à l'instinct et de la succession des transformations de l'édifice dans le temps. L'architecture devient une entité plastique vibrant de toutes ses variations ornementales, dont la finalité est de sculpter la lumière dans l'ombre ; vitalité physique qui s'intensifie d'une vie spirituelle en manifestant l'âme des artisans qui se sont succédé dans la construction qui a pu s'étaler sur plusieurs époques. Là encore, la prise de contact avec la réalité physique pleine et entière de l'architecture se déploie dans les limites de l'esthétique photographique, liant indistinctement l'apparence matérielle à la présence fantomatique d'un moment de la vie antérieure que l'observateur cherche immanquablement à retrouver sans jamais pouvoir atteindre son but. En prenant en charge la stricte apparence matérielle que fait découvrir la photographie, Ruskin hisse l'architecture au plan de l'art, en privilégiant, à l'opposé de Viollet-le-Duc, la forme de pensée qui échappe à l'architecte : la création plastique en prise directe avec l'œuvre. Ce n'est pas un hasard si pour sa part, Ruskin écrit de nombreux ouvrages prenant la forme de guides touristiques, car l'important est que le visiteur retrouve cette découverte de l'architecture en corps à corps, où la description de nombreux détails permet de ressentir la vitalité de l'âme de l'artisan en action ; autre manifestation d'une présence fantomatique.

Viollet-le-Duc, *Porte de l'enceinte du temple de Jérusalem*, gravure sur bois.

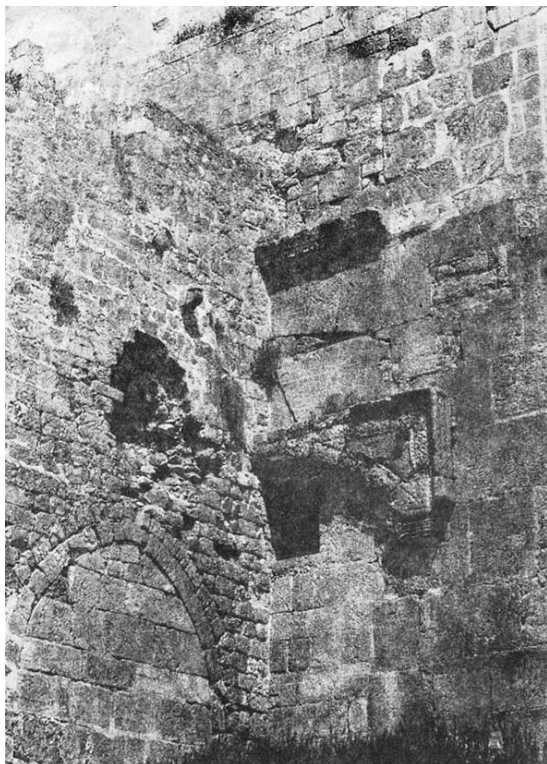


Reproduction issue d'*Entretiens sur l'architecture*, Paris, Ed. A. Morel, 1863 p. 221.

© D.R.

A.

Salzmann, *Enceinte du temple de Jérusalem, porte hérodienne*, 1854, papier salé d'après négatif papier.



Reproduction issue de Sylvie Aubenas et Jacques Lacarrière, *Voyage en Orient*, p. 113.

© Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

La fragmentation de l'espace

- 22 Bon nombre des premiers observateurs de la photographie ont été dérangés par cette image grisâtre et fragmentaire, qu'ils considèrent comme ne pouvant pas rivaliser avec la peinture, œuvre du sentiment et de la pensée humaines, même s'ils admettent son utilité pour la science et l'art.

Un poète si descriptif qu'il fut, ne saurait comment s'y prendre pour chanter les produits photographiques, tant la signification en est bornée, tant ils matérialisent la réalité même. Et l'on voudrait assimiler ces images, ces œuvres sans accent et sans portée, aux œuvres qui ont reçu l'empreinte du sentiment, du goût, de la pensée humaine enfin³⁰ !

Et ces palais gris, ces eaux mornes, désertes et silencieuses comme le canal Saint-Martin, ce sont là ces demeures princières de Canaletti, ces lagunes couvertes de pourpre, d'or et de soleil ! (...)

Eh bien, tous ces méfaits artistiques, on peut encore les pardonner à la photographie ; ces morceaux de monuments, ces lambeaux de paysages, ces essais d'études, sont après tout des documents très précieux pour la science et l'art³¹.

- 23 La peinture donne toute la liberté de composer le paysage à l'intérieur du tableau selon une amplitude choisie, pour en restituer toute l'étendue et la profondeur, souvent plongée dans une atmosphère d'idéal. Par contre, la photographie cerne nécessairement des « morceaux de monuments, de lambeaux de paysages » dans la limite de son cadre réel. La fragmentation de l'espace avait déjà été expérimentée par les peintres qui s'aidaient de la chambre claire pour réaliser sur place des croquis ; cadrage qui pouvait se retrouver dans des représentations de paysages principalement

urbains. La photographie hisse ce genre mineur du paysage en paradigme dominant que Viollet-le-Duc et Ruskin intègrent spontanément dans l'esthétique de leur dessin.

- 24 Les deux auteurs réalisent de nombreuses vues qui représentent des fragments d'édifices, concentrant l'attention sur des détails. Elles sont précises sur une bonne partie, tout en s'estompant sur les bords afin de suggérer l'extension de l'édifice au-delà du cadre. Lorsque le dessin représente un édifice existant, il peut avoir été fait par décalque d'une photographie. Certains dessins vont même jusqu'à recadrer le fragment d'une photographie, comme pour le décalque d'un détail du Campanile de Florence (Ruskin) ou celui de la Tour Sud de Notre Dame de Paris (Viollet-le-Duc), dont la photographie originale tend déjà à fragmenter l'édifice. La représentation d'un détail situé dans un lointain en hauteur, pourtant difficilement perceptible sur place à l'œil nu, est souvent utilisée pour soutenir leurs propos esthétiques. Cette illustration ne peut être considérée comme validant leur nouveau sens de la perception que pour un lecteur qui a intégré, par imprégnation, le regard photographique. Le décalque par Viollet-le-Duc de la photographie de Salzmann de l'enceinte du temple de Jérusalem isole la porte en reproduisant tous les détails d'appareillage et d'usure. Elle opère un recadrage de la photographie initiale qui ne reproduit qu'un fragment de l'enceinte. La question n'est pas de remettre en question leur qualité de dessinateur, mais de pointer que cette activité témoigne d'un acte d'appropriation de la photographie par le dessin où la précision du rendu matériel et la fragmentation de l'espace sont hissées au plan de la signification de l'expérience directe du réel et de la vie, comme on le retrouve dans les dessins de projet de Viollet-le-Duc, à l'instar de celui d'un immeuble dont le cadrage serré et la vue de biais suggère une vision réelle contrainte par l'étroitesse d'une rue. Les aquarelles de Ruskin peintes par transparence d'après daguerréotypes sont intéressantes sur un autre point : elles unifient la précision des détails ornementaux et la fragmentation de l'espace dans une facture vaporeuse qui traduit bien la dualité de son esthétique, comme si l'un, le détaillé matériel, rendait compte de la réalité du regard tandis que l'autre, la matière liquide, cherchait à exprimer l'évanescence de la vision en rêve. Paradoxe entre la matérialité du contenu et celle du moyen d'expression qui fait toute l'originalité de ses aquarelles. Ce nouveau genre de représentation reconfigure le sens de l'espace architectural en tant qu'accumulation de fragments à l'intérieur de la perception de sa globalité.

Viollet-le-Duc, *Projet d'immeuble en encorbellement*, structure métallique et revêtement de faïence.



Lithographie dans les *Entretiens sur l'architecture*, Atlas, Paris, Ed. A. Morel, 1872, pl. 36.

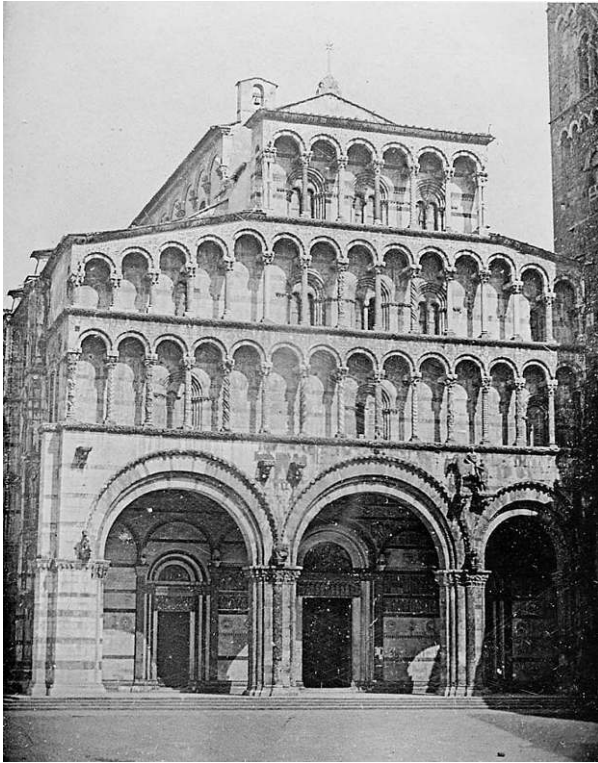
© D.R.

John Ruskin, *Baptistère de Saint-Marc après la pluie, Venise, 1846.*



Reproduction issue de *Les pierres de Venise*, Paris, Ed. Hermann, 1993 [1851], p. 54.
Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wight.

John Ruskin, *Cathédrale de Lucca*, daguerréotype, 1846.



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenale, 1986, p. 113, Bem. Dag. 70.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, île de Wight.

John Ruskin, *Palais Bernard à Venise*, Venise, daguerréotype, 1849-1852.



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenale, 1986, p. 64, Bem. Dag. 24.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wright.

L'état d'esprit avec lequel on contemple des détails minutieux et charmant est, d'ailleurs, complètement différent de celui qu'éveille en nous la vague impression d'un vaste monument³².

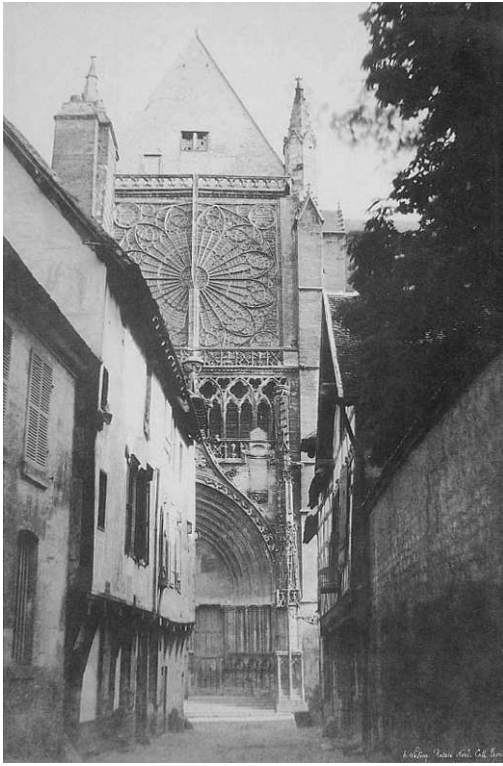
Nous avons feuilleté longtemps l'inépuisable album photographique de M. Le Secq. Le jeune artiste, noblement dévoué à la double mission qu'il s'est donné, ne quitte les tableaux de son chevalet que pour ceux de sa chambre obscure. (...) Il a rapporté pierre à pierre les cathédrales de Strasbourg et de Reims, dans plus de cent épreuves. Nous sommes montés, grâce à lui, sur toutes les corniches. (...) La cathédrale entière est reconstruite, assise par assise, avec des effets merveilleux de soleil, d'ombre, et de pluie. M. Le Secq a fait aussi son monument³³.

L'incarnation du point de vue

- 25 La fragmentation de l'espace par le cadre fonctionne avec l'autre condition de la réalisation d'une photographie, la nécessité de poser la chambre noire à un endroit concret. La construction de la perspective permettait de situer le point de vue à un endroit théorique ne correspondant pas nécessairement à une situation réelle. La chambre photographique donne un corps réel au point de vue. Cette incarnation rend difficile la reproduction géométrale des édifices en site urbain, car il faut d'une part le recul nécessaire pour cadrer l'ensemble de la façade, et de plus trouver face à elle un endroit à mi-hauteur permettant de la saisir sans déformation. Si au début, de nombreuses photographies témoignent d'une tentative de retrouver la neutralité du géométral, rapidement les conditions urbaines de prise de vue, à partir de la rue, de côté et en contre-plongée, signifient la vision réelle. Cette esthétique est

particulièrement exacerbée dans les daguerréotypes de Ruskin, qui y voit la découverte d'un nouvel effet architectural.

Henri Le Secq, *Cathédrale Saint-Pierre de Troyes*, négatif papier ciré, 1851.



Issu de Anne de Mondenard, *La mission héliographique*, Paris, Ed. du Patrimoine, 2002, p. 145.

© RNM

Anonyme, *Façade Ouest de l'église Saint-Laurent, Nuremberg*, épreuve au sel tiré d'un négatif papier, 1860.



Issu de Richard Pare, *Photographie et architecture : 1839-1939*, Liège, Pierre Mardaga, 1984, pl. 32.
© Collection du Centre canadien d'architecture.

Un splendide palais, sur un étroit canal, dans un quartier de Venise maintenant occupé uniquement par les classes les plus pauvres. Il est plutôt de la fin du type gothique, vers 1380-1400, mais des plus raffinés, superbe par les effets de couleurs, quand on le voit de côté³⁴.

- 26 Viollet-le-Duc reprend cette esthétique du point de vue situé dans l'étroitesse des rues pour les illustrations de ses romans historiques. Pour conceptualiser ce nouveau genre de perception, il forge la notion de « point de vue accidentel » qui surprend en passant.

Les grecs aimaient l'architecture, et tout en se promenant ou allant à leurs affaires ils regardaient les monuments ; ils tenaient donc à ce que leur aspect fut agréable sur toutes les faces, et surtout à ce que les silhouettes fussent toujours heureuses. Dans les temps où nous étions barbares, dit-on, nous avions ses mêmes faiblesses d'artiste, mais maintenant que nous sommes décidément latins, dit-on, et des gens sensés, nous vaquons à nos occupations sans être émus par la silhouette d'un monument ; si nous voulons le voir, pour nous tenir au courant des productions de notre époque, nous allons nous poster en face, dans l'axe de la façade ; malheur à l'architecte si un côté n'est pas absolument pareil à l'autre, car la symétrie est à peu près la seule qualité à laquelle nous soyons sensible. Peu à peu nos architectes se sont déshabitués de figurer leurs monuments en perspective sur le papier, ou du moins font-ils toutes leurs études graphiques en géométral. Je ne pense pas que les Grecs procédassent ainsi, et il est certain que nos architectes du Moyen Âge se rendaient compte des effets produits par les points de vue accidentels³⁵...

La condition urbaine de la vision de l'édifice

E. Baldus, *Le Panthéon*, Paris, épreuve sur papier salé, 1855.



Issu de *Edouard Baldus, photographie*, Paris, Réunions des musées nationaux, 1995, pl. 57.
© D.R.

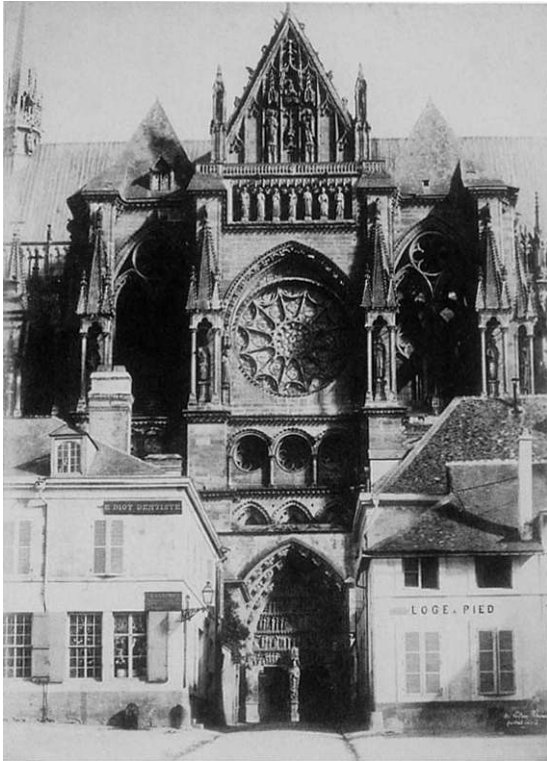
Héliogravure du *Panthéon*.



Rome illustrant *L'art de bâtir les villes*, Paris, Ed. de L'Equerre, 1980, p. 28.
Héliogravure v. Blechinger, Wien. © D.R.

- 27 L'incarnation du point de vue par la chambre noire met en relief le rôle particulier de la place urbaine, permettant grâce au recul de cadrer la totalité d'un édifice. Le rétablissement spontané par la perception de l'ensemble d'une façade vue de près est impossible en photographie. De plus, il faut qu'entre le point de vue éloigné et le monument le champ soit totalement libre, sans objets ou constructions secondaires. Confusion que le dessin peut facilement lever, en décalant ou en ne représentant pas l'élément perturbateur, mais impossible alors en photographie. Les multiples photographies tentant de reproduire les monuments les montrent la plupart du temps à demi cachés par des constructions environnantes souvent chaotiques. Le recul nécessaire se double d'un autre problème : la prise de vue capte nécessairement les bâtiments qui environnent le monument visé alors que, là encore, le dessin donne la liberté de le représenter isolé dans une espace théorique. La photographie d'architecture devient inévitablement une photographie urbaine. Les daguerréotypes de Ruskin font clairement sentir ce problème. Dans beaucoup de ses prises de vue, le cadrage serré cherche à ne reproduire que l'édifice concerné, même si la proportion du format de l'image empêche la plupart du temps de réaliser cette intention. Cette contrainte tend à déplacer les réflexions concernant l'esthétique architecturale vers les conditions urbaines permettant à l'architecture de produire son effet esthétique. Si Ruskin aborde la question, c'est à Sitte qu'il revient d'en avoir fait émerger une théorie de la ville.
- 28 *L'art de bâtir les villes - L'urbanisme selon ses fondements artistiques* de Camillo Sitte est illustré d'héliographies témoignant clairement du phénomène photographique de l'intégration de l'architecture au contexte urbain. Sa théorie de la ville part du principe que sur place, le regard ne se concentre pas sur un seul édifice, mais à l'instar de la photographie, perçoit simultanément l'ensemble des constructions présentes. Tout ce qui entre dans le champ serait perçu pareillement. À partir de cette neutralisation du regard, il s'agit d'organiser la ville pour retrouver la claire perception du monument principal. L'ensemble des configurations urbaines permettant de reproduire un édifice dans sa totalité avec une claire ordonnance des bâtiments environnants devient une preuve de la justesse de la disposition. L'édifice principal d'une place doit pouvoir être reproduit avec les façades environnantes, car c'est de la clarté du contraste qu'il pourra produire son effet et sa présence spatiale. D'ailleurs, Sitte estime qu'un monument situé dans un espace vide ne produit pas son effet, qui provient du contraste entre les masses. L'idéalisme de l'architecture néoclassique, incitant à situer le monument dans un vaste espace dégagé afin de le présenter clairement sur Terre et sous le Ciel, devient caduc. Ce manque d'effet se retrouve dans les reproductions de monuments isolés qui apparaissent en façade plate sans espace parce que confinés dans un « lambeau de paysage » privés de l'ampleur verticale du ciel. À l'image, le volume de l'espace entre terre et ciel se neutralise en vide sans qualité.

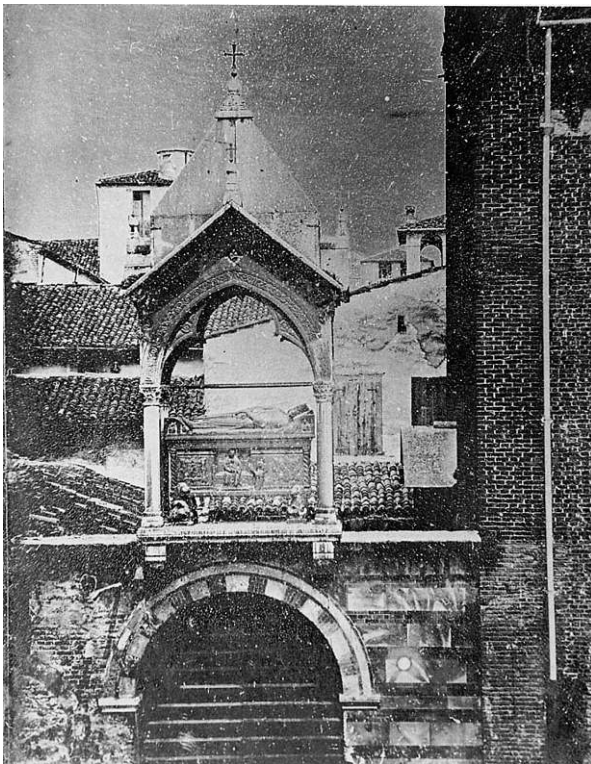
Henri Le Secq, *Cathédrale de Reims*, nég. Pap. Cir., 1851.



Reproduction issue d'E. Parry Janis et J. Sartre, *Henri Le Secq photographe de 1850 à 1860*, Paris, Flammarion, 1986, cat. 96.

© RNM

John Ruskin, *Arc de G. Castelbarco, Vérone, daguerréotype, 1852.*



Reproduction issue de Paolo Costantini et Italo Zannier, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia, Ed. Alinari, Firenze e Arsenal, 1986, p. 72, Bem. Dag. 35.

Collection de la Ruskin Galleries, Bembridge School, Île de Wight.

Comment obtenir une place qui fasse un effet artistique harmonieux si chaque architecte, dans sa suffisance, ne cherche qu'à éclipser les œuvres voisines et à leur ravir leur effet ? Une telle attitude détruit inmanquablement l'impression d'ensemble d'une place. (...) Dans le cas qui nous occupe, un remaniement est cependant possible grâce au second défaut de cette prétendue place, son étendue démesurée. Ce vide sans limite réduit au minimum l'effet du splendide sanctuaire. (...) On entend souvent dire que l'Église votive est trop petite, qu'elle a l'air d'une maquette et qu'elle fait un effet bizarre lorsqu'on la contemple de côté. Ces observations sont exactes, mais elles s'expliquent uniquement par la situation de l'église et les maladroites du parcellaire. La cause de l'impression décevante ne réside pas dans l'édifice lui-même, qui est un vrai chef-d'œuvre, mais dans l'organisation de la place. Nous avons déjà exposé en détail qu'une église gothique ne supportait pas d'être entièrement dégagée, ni surtout d'être vue de côté à une trop grande distance³⁶.

L'homogénéité des détails et du grain de l'image

- 29 La photographie n'obéit plus à la règle de la perspective qui veut que le détaillé s'atténue avec la profondeur. La précision homogène des détails tend à confondre les différents plans de bâtiments au point de ne plus les distinguer. Le long temps de pose capte avec quasiment autant de précision les choses situées au premier plan que celles en arrière-plan ; de même pour la lumière qui ne devient pas plus diffuse au loin. Face à cette neutralisation de la profondeur, l'habileté du dessinateur proviendrait, selon

Ruskin, de sa capacité à discerner les détails importants et suffisants pour rendre sensible la situation respective des éléments architecturaux.

La visibilité pourtant, ne l'oublions pas, dépend non seulement de l'emplacement, mais de l'éloignement. Le travail n'est jamais plus péniblement et plus imprudemment gaspillé que par une trop grande dépense de délicatesse sur des parties éloignées aux yeux³⁷.

- 30 Cette remarque sonne comme un propre avertissement à lui-même dans le décalque de daguerréotypes. Pour être réaliste, il convient de penser à ne pas reproduire tous les détails révélés par la photographie.
- 31 La photographie agit également par la matérialité de l'image faite d'une couche de produits chimiques modifiés par la lumière. L'image apparaît dans l'homogénéité d'un grenage variant du noir au blanc en passant par toute une gamme de gris. Cette surface symbolise spontanément l'image optique par similarité du processus de réalisation, la première apparaissant à l'intérieur de la chambre noire comme la deuxième apparaît au fond de l'œil. Cette symbolique intègre inconsciemment l'esthétique photographique aux considérations sur la physiologie de la vision, principe perceptif sur lequel repose *L'art de bâtir les villes*. La photographie atténue l'impression de profondeur aussi en rapportant les divers plans du réel à la couche chimique. Pour Sitte, le monument doit être clairement situé dans sa place aussi afin qu'il se révèle par le contraste des masses, de la matière et de la lumière. Les deux cotés latéraux d'une place deviennent la condition de la claire apparition du monument principal situé à sa tête. La profondeur de l'espace n'est plus, comme dans la représentation en perspective, la structure de la composition de l'image dans laquelle l'édifice est dessiné. En photographie, la profondeur de l'espace devient une conquête provenant des plans et des cadres configurés par le réel. La multiplication des reproductions d'un monument situé clairement dans sa place urbaine valide intuitivement la théorie de Sitte, dans la mesure où cette situation spatiale étend de la profondeur dans la photographie.

La photographie précinématographique

- 32 Pour conclure cet article qui ne permet que de développer les principes généraux de l'esthétique et de la poétique photographiques à l'œuvre en architecture, il semble éclairant de montrer que les architectes ont d'eux-mêmes eu l'intuition de cette influence. Frank Lloyd Wright et Le Corbusier sont particulièrement intéressants en ce qu'ils témoignent d'esthétiques structurées par la photographie dans leur jeunesse, qui seront profondément transfigurées par l'invention du cinéma. Wright se livrait à la pratique de la photographie depuis l'adolescence et possédait chez lui un laboratoire de développement. Pendant la première période de sa carrière, il trouvait que ce genre d'image était particulièrement utile pour découvrir des architectures lointaines avec leur matérialité et structure constructive. L'aspect documentaire de la photographie n'entraînait pas en conflit avec l'esthétique architecturale. Or, un an après l'invention du cinéma par les frères Lumière, un article de 1896, « L'Architecte, l'Architecture et le Client », proclame la révélation d'un œil prophétique à l'origine de l'architecture organique. Dans la description d'un intérieur idéal, il évoque l'invention du cinéma, les « images animées arrivent » dit-il (« *moving pictures become* »).

Aucune estampe ou peinture n'attire l'attention ici, mais les murs si calmes dans la perfection de leur surface encadrante avec le mystère de la couleur sont des fonds pour les tableaux réels vivant là. Combien sont plus importantes, significantes, ces vies-là, les images animées arrivent, accentués et améliorés par la douce et harmonieuse ampleur qui s'étend autour³⁸.

- 33 Dans des articles suivants, Wright se met à fustiger la photographie en tant qu'image voilant l'expérience vécue du réel. Il va jusqu'à qualifier l'architecture du XIX^e siècle d'assujettie au règne mortifère de cette image.

Le Photographe et la Machine sont devenus un immense et stupide poids sur les épaules de l'artiste devenu ingrat et sans travail. Ingrat parce qu'il regarde le Photographe et la Machine comme des concurrents, ou comme l'exemple à suivre. (...) Le réalisme est sa confession d'impuissance. Il est volontairement séduit par un éclat de lumière réfléchi (...). Souvent, il est un égoïste spectaculaire convoitant la lumière d'un projecteur pour gagner si facilement l'Art, où sa personnalité est avidement en faute pour sa capacité ou son génie, mais je sais que souvent aussi il est encore un candidat à la vérité (...). Mais ce n'est pas tout. Il est moins objectif maintenant – plus subjectif et prophétique – plus en place³⁹.

Par la marge étroite de leur seul travail ils (Hokusai et Hiroshige) sont apparus avant nous pour enseigner notre propre manière – qui à ce qui semble est dans une période de chaos ; des seules idées photographiques de formes qui ne mènent nulle part⁴⁰.

L'ombre charnelle et le spectre matériel ne sont pas nécessaires, pour lui, il n'y a pas plus que le pur sentiment vivant⁴¹.

- 34 Pour se libérer du voile du réalisme photographique, Wright propose une nouvelle forme d'architecture censée renouer avec l'expérience sensible immédiate dynamisée par l'imagination, sans avoir conscience que cette intuition s'est produite à travers la projection cinématographique emportant dans la dynamique de ses espaces.

- 35 La prise de conscience de la médiation photographique se retrouvera également, quelques années plus tard, chez Le Corbusier. L'esthétique du jeune Jeanneret témoigne encore de l'expérience corporelle qu'engage l'acte photographique. *Le voyage d'Orient*⁴² et *La construction des villes*⁴³ sont traversés par une expérience sensible qui se cherche à la croisée de celle de Ruskin et de Sitte étendue à la globalité de la ville. L'ensemble des espaces urbains, places, rues et jardins doivent provoquer le « sentiment de corporalité ». Les raisons physiologiquement visuelles de Sitte s'étendent chez Jeanneret en sensation corporelle.

Si une place n'est pas une chambre aux vastes lambris, aux meubles judicieusement placés, aux fenêtres percées sur de belles perspectives, elle ne peut prétendre à quoi que ce soit de la beauté ; telle la rue droite, longue et non fermée, elle est un volume inexistant pour l'œil, par conséquent inexpressif.

Sa corporalité se muera en beauté, lorsque le rapport de son plan et de ses murs qui la bordent accusera une unité de conception, lorsqu'au lieu de mener loin le regard au travers des percées nombreuses et profondes dans la surface de ses murs, elle le retiendra en lui offrant le maximum de façade⁴⁴...

- 36 L'acte photographique correspond à ce sens de l'expérience physique de la sensation de volume, bien que la restitution en image et la fragmentation photographique ne puissent restituer la sensation d'origine. Ici, c'est le corps à corps entre la prise de vue et la réalité physique qui opère⁴⁵. À cette époque, Jeanneret pratique régulièrement la photographie et ses dessins pleins de détails ressemblent étrangement à ceux de Ruskin, même si d'autres faits de motifs colorés témoignent de la quête d'une autre sensibilité proche de Matisse.

Je passe la journée d'aujourd'hui au cimetière juif à étudier un peu et prendre des photos. Oh, le miracle de la photographie ! Brave objectif ; quel œil surnuméraire précieux. Je me suis offert un fameux appareil. C'est toute une histoire que de travailler avec mais les résultats sont parfaits et depuis avril, je n'ai pas raté une plaque⁴⁶.

- 37 Or, une dizaine d'années plus tard, dans *Vers une architecture*⁴⁷, au chapitre « Des yeux qui ne voient pas... », il reproduit une série de dessins dont l'esthétique rappelle celle, photographique, de sa jeunesse pleine de détails. À la place, il intègre la vision cinématographique, comme en témoigne l'article de 1933 sur le cinéma, « Esprit de vérité », où il note, en autres : « Le cinéma fait appel à des yeux qui voient, à des hommes sensibles aux vérités⁴⁸ ».
- 38 Pour Wright comme pour Le Corbusier, l'émergence de leur nouvelle esthétique n'a pu s'imposer qu'en s'adonnant à l'autocritique de leur ancienne vision, qui dorénavant, pour eux, provient de l'écran d'une image. La puissance d'action de la photographie sur la cohérence du monde esthétique de son époque est si forte qu'il faudra attendre l'invention du cinéma pour que la signification de la matérialité architecturale ne soit plus inscrite dans la manifestation d'une vie antérieure, comme c'est le cas chez Viollet-le-Duc et Ruskin. C'est en projetant dans le présent de la vie que le dynamisme du cinéma fait oublier les fantômes de la photographie... coup d'envoi de l'architecture moderne dont le rationalisme va devenir le moyen d'habiter la nouvelle structure cinématographique de l'expérience sensible.
- 39 L'histoire du monde esthétique structuré par les images est restée d'autant plus secrète que depuis l'invention de la photographie, elle est menée par le désir de se libérer du voile de l'image pour retrouver ce qui serait l'expérience sensible directe du réel et de la vie. Elle s'établit sur une critique de l'image sans prendre conscience que cette critique est structurée à partir de l'irruption d'une nouvelle image de la vie. Ces rejets successifs développent un phénomène analogue à celui des poupées russes qui englobe et voile, d'invention en invention, cinéma muet, cinéma sonore, et jusqu'à aujourd'hui, télévision et vidéo, l'innovation des images précédentes. Cet article a tenté, d'une manière archéologique, de retrouver dans ses grandes lignes toute l'actualité, passée et encore présente, de l'esthétique de cette première image issue directement de l'image lumineuse de la *camera obscura*.

BIBLIOGRAPHIE

Aubenas Sylvie et Lacarrière Jacques, *Voyage en Orient*, Paris, Hazan, 1999.

Barthes Roland, *La chambre claire*, Paris, Ed Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

Baridon Laurent, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Baudelaire Charles, *Critique d'art (1845-1864)*, Paris, Folio essais, 1992.

Boullée Etienne Louis, *L'architecture visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par Pérouse de Montclos J-M., Paris, Hermann, 1993.

- Corbin Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Aubier, 1993 [1953].
- Corbin Henry, *Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Ed. Buchet Chastel, 1979.
- De Mondenard Anne, *La mission héliographique*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002
- Fanelli Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016 [2009].
- Faure Elie, *Fonction du cinéma (1921-1937)*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
- François Arnaud, *Enquêtes sur l'imagination architecturale – de l'opéra au cinéma sonore*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- François Arnaud, « Les photographies d'Orient : vers l'abstraction architecturale », in *L'invention d'un architecte – Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, 2013.
- François Arnaud, « La cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier », *Cinémathèque*, n°9, 1996.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique (1818-1830)*, Paris, Livre de poche, 1997.
- Heilbrun Françoise (dir.), *E. Baldus photographe*, Éditions des musées nationaux, Paris, 1995.
- Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, GF-Flammarion, 1987 [1781].
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1986 [1790].
- Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, Marseille, Parenthèses, 1987 [1910-1911].
- Le Corbusier, *La construction des villes*, Paris, L'Âge d'Homme, 1992 [1910].
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Ed. Champs Flammarion, 1995 [1923].
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990 [1766-1768].
- Lloyd Wright Frank, *Collected writings*, v.1, New-York, Bruce Books Pfeiffer, 1992 [1894-1930].
- Münch Marc-Matthieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoté Champion, 2004.
- Novati Franco (dir.), *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Paris, ENSB-A, 1980.
- Pagneux Marc, *Catalogue de la collection VLD*, Paris, Drouot-Richelieu, 2002.
- Parry Janis E. et Sartre J. (dir.), *Henri Le Secq photographe de 1850 à 1860*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1986.
- Pare Richard, *Photographie et architecture 1839-1939*, Bruxelles, Mardaga, 1984.
- Panofsky Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 [1927].
- Recht Roland, *La lettre de Humbolt*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Rouillé André, *La photographie en France (Textes & controverses : une anthologie 1816-1871)*, Paris, Macula, 1989.
- Ruskin John, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983 [1851].
- Ruskin John, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Les presses d'aujourd'hui, 1987.
- Sitte Camillo, *L'art de bâtir les villes*, Paris, Éditions de L'Equerre, 1980 [1889].
- Viollet-le-Duc Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, t.1 et 2, Paris, A. Morel et Cie, 1863.
- Viollet-le-Duc Eugène, *Lettres d'Italie (1837-1839)*, Paris, Éditions Laget, 1980.

Warburg Aby, *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck, 2003 [1893-1920].

Zannier Italo et Costantini Paolo, *I Dagherrotipi Della Collezione Ruskin*, Venezia. Ed. Alinari/Firenze e Arsenale, 1986.

NOTES

1. Étienne Louis Boullée, *L'architecture visionnaire et néoclassique*, textes réunis et présentés par Pérouse de Montclos J-M., Paris, Hermann, 1993.
- Werner Szambien, *Schinkel*, Paris, F. Hazan, 1989.
- Julie Ramos, « Les visions d'architecture néogothiques de Karl Friedrich Schinkel : édification d'une communauté "néo-allemande patriotico-religieuse" », *Société et représentation*, n°20, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2005.
2. Marc-Matthieu Münch, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
3. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon (1766-1768)*, Paris, Hermann, 1990.
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique (1818-1830)*, Paris, Livre de Poche, 1997.
5. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » (1859), in *Critique d'art*, recueil de ses écrits sur la peinture et la musique (1845-1861), Paris, Folio Gallimard, 1976, pp. 274-279.
6. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980 ; André Rouillé, *La photographie en France (Textes & contreverses : une anthologie 1816-1871)*, Paris, Macula, 1989.
7. Roland Recht, *La lettre de Humbolt*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
8. Aby Warburg, *Essais Florentins (1893-1920)*, Paris, Klincksieck, 2003.
9. Elie Faure, *Fonction du cinéma (1921-1937)*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
10. Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture (2009)*, Lausanne, presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 1.
11. Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
12. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique (1927)*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.
13. Arnaud François, « La cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier », *Cinémathèque*, n°9, 1996.
14. Arnaud François, « Les photographies d'Orient : vers l'abstraction architecturale », in *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, 2013.
15. Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
16. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure (1781)*, Paris, GF-Flammarion, 1987 ; et *Critique de la faculté de juger (1790)*, Paris, Vrin, 1986.
17. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi (1953)*, Paris, Aubier, 1993 ; et *Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Buchet Chastel, 1979.
18. L'œuvre de Viollet-le-Duc et de Ruskin a été explorée dans le cadre d'une recherche plus importante : *Enquêtes sur l'imagination architecturale - de l'opéra au cinéma sonore*, Paris, L'Harmattan, 2017.
19. Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture (t. 1 et 2)*, Paris, Éd. A. Morel et Cie, 1863 et 1872 ; *Lettres d'Italie (1837-1839)*, Paris, Ed. Laget, 1980 ; *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI^e siècle* Paris, Ed. B. Bance, 1854-1868 ; *Histoire de l'habitation humaine (1875)*, Bruxelles, Mardaga, 1986 ; *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale (1878)*, Paris, Ed. Berger-Levrault, 1978 ; *Histoire d'un dessinateur*, Bruxelles (1879), Mardaga, 1978 ; *Encyclopédie médiévale (1853)*, Paris, Inter-livres, 1995 ; *L'architecture raisonnée (1854)*, Paris, Hermann, 1978 ; *L'esthétique appliquée à l'histoire de l'art (1863-1864)*, ENSB-A, Paris, 1994.
- John Ruskin, *Les peintres modernes (1846)*, Paris, Ed. Renouard, 1914 ; *Les pierres de Venise (1851)*, Paris, Hermann, 1993 ; *Conférences sur l'architecture et la peinture*, Paris, Ed. Renouard et Laurens,

- 1910 ; *Les sept lampes de l'architecture* (1849), Paris, Les presses d'aujourd'hui, 1987 ; *La nature du gothique* (1880), Paris, ENSB-A, 1992.
20. Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, op. cit., p. 163.
21. *Ibid.*, p. 247.
22. *Ibid.*, p. 324.
23. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI^e siècle*, t. 8, op. cit., p. 33.
24. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (t. 2), op. cit., p. 236.
25. Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, op. cit., pp. 67 à 71.
26. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (t. 1), op. cit., p. 256.
27. Ruskin, *Les pierres de Venise*, op. cit., p. 31.
28. Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, op. cit., p. 178.
29. *Ibid.*, p. 159.
30. Henri Delaborde dans « La photographie et la gravure » (1856) cité par André Rouillé dans *La photographie en France (Textes & controverses : une anthologie 1816-1871)*, Paris, Macula, 1989, p. 236.
31. Émile Marcelin dans « A bas la photographie ! » (1856), *ibid.*, p. 262.
32. Ruskin, *Les pierres de Venise*, op. cit., p. 82.
33. Henri de Lacretelle, « Revue photographique » (1852), cité dans Rouillé, *La photographie en France*, op. cit., p. 129.
34. Ruskin, *Les pierres de Venise*, op. cit., p. 24.
35. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (t. 1), op. cit., p. 274.
36. Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes* (1889), Paris, Ed. de L'Equerre, 1980, p.159.
37. Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, op. cit., p. 25.
38. Frank Lloyd Wright, *Collected writings* (1894-1930), vol. 1, New-York, Ed. Bruce Books Pfeiffer, 1992, p. 36. traduction de l'auteur.
39. *Ibid.*, p. 151.
40. *Ibid.*, p. 223.
41. *Ibid.*, p. 120.
42. Le Corbusier, *Le voyage d'Orient* (1910-1911), Marseille, Parenthèses, 1987.
43. Le Corbusier, *La construction des villes* (1910), Paris, L'Âge d'Homme, 1992.
44. *Ibid.*, p. 105.
45. À ce sujet, voir Arnaud François, « Les photographies du voyage d'orient et le chemin vers l'abstraction architecturale », in *L'invention d'un architecte-Le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, Ed. de la Villette/Fondation Le Corbusier, 2013.
46. Lettre à l'Eplattenier, le 18 juillet 1911, Fondation Le Corbusier.
47. Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Champs Flammarion, 1995.
48. Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Cinémathèque*, n°9, 1996 (article publié à la suite de celui de l'auteur, « La cinématographie de l'œuvre de le Corbusier »).

RÉSUMÉS

L'article vise à déployer le champ de recherche sur la structuration de l'expérience sensible par les « images énergétiques » à partir du cas particulier de l'action de la photographie sur l'esthétique architecturale de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans une visée quasi

archéologique, il prend comme étude de cas les œuvres de Viollet-le-Duc et de Ruskin. L'hypothèse est que la photographie a inconsciemment agi sur leur sens de la perception et de l'imagination au point de renouveler l'art de l'architecture à partir de cette nouvelle esthétique. On y retrouve l'éloge de la matière et de la vie antérieure que la photographie représente en image. Cette poétique est, de plus, intégrée à une structure de la perception correspondant à la photographie : 1/ la fragmentation de l'espace, 2/ l'incarnation du point de vue par la chambre noire, 3/ la condition urbaine de la vision de l'édifice, 4/ l'homogénéité des détails et du grain photographique. L'article se conclut par l'évocation du rejet de l'esthétique photographique du XIX^e par Frank Lloyd Wright et Le Corbusier, au nom de la révélation d'une nouvelle vision, inconsciemment structurée, cette fois, par le cinéma.

This article deploys the field of research on structuring sensitive experiences through "energetic images" to examine the influence of photography on architectural aesthetics during the second half of the nineteenth century. Using a quasi-archaeological approach, the article takes a case study of the works of Viollet-le-Duc and Ruskin, hypothesizing that photography unconsciously influenced their sense of perception and imagination to the point of renewing the art of architecture from this new aesthetic. In images, one finds that photography represents a praise of matter and of previous life. This poetry is also integrated into a structure of perception corresponding to photography: 1. the fragmentation of space, 2. the incarnation of the point of view by the dark room, 3. the urban condition of the building's vision, 4. the homogeneity of the details and the photographic grain. The article ends by revealing Frank Lloyd Wright's and Le Corbusier's rejection of photographic aesthetics of the 19th century in the name of a new vision, this time unconsciously structured by cinema.

INDEX

Keywords : Aesthetic, Architecture, Cinema, Image, Imagination, Matter, Photography, Representation, Life, Vision.

Mots-clés : Architecture, Cinéma, Esthétique, Image, Imagination, Matière, Photographie, Représentation, Vie, Vision.

AUTEUR

ARNAUD FRANÇOIS

Arnaud François est architecte (DPLG) praticien, HDR en esthétique, docteur en études cinématographiques et audiovisuelles et maître des conférences en géographie et Paysage à l'ENSA Normandie. Il est membre de l'unité de recherche Architecture, Territoire, Environnement (ATE) de cette école. Ses recherches théoriques portent sur la structuration de l'expérience sensible par les images énergétiques (photographie, cinéma, télévision, vidéo, informatique) et sa pédagogie du projet porte sur l'architecture en tant que fait paysager. Dernière publication : *Enquêtes sur l'imagination architecturale - de l'opéra au cinéma sonore*, Paris, L'Harmattan, 2017.
ar.francois@wanadoo.fr.